

42º Encontro Anual da Anpoc
SPG31 “Pensar e fazer cidades”: expressões estéticas e políticas

As imagens dialéticas do Beco do Batman:

Uma leitura de inspiração benjaminiana da inscrição do grafite na cidade de São Paulo

Hélio Roberto De Francischi Chagas¹

¹ Mestrando do programa de pós graduação em sociologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bolsista CNPq.

Resumo: A presente pesquisa é parte do projeto de mestrado no qual se pretende apreender o modo como a história da inscrição do grafite na cidade de São Paulo se vincularia ao tensionamento de diferentes processos sociais em relação, entre eles: *a)* a disputa pela imagem a ser assumida na paisagem urbana, no conflito empreendido por projetos distintos de cidade; centralizados em um pólo pela prefeitura e em outro pelos grafiteiros *b)* pela reivindicação de uma forma de uso político da arte que estaria presente na representação estética assumida no grafite; escancarado nas ruas da cidade, passando a questionar um projeto urbano excludente, orientado pelo discurso mitificado do progresso, ao mesmo tempo em que seria incorporado como bem de consumo, na forma de experiência, ou ainda *c)* a própria disputa interna a legitimação dessa forma de arte, no qual diferentes posições sociais são mobilizadas na significação daquilo que é classificado socialmente como belo, ou condenado ao apagamento histórico.

A escolha pelo espaço do Beco do Batman se colocaria como fragmento privilegiado para acessar essas relações em nossa inspiração por uma perspectiva benjaminiana, que parte do nosso olhar sobre o objeto como forma de compreender a imagem que emergiria do Beco e permitiria observar esse emaranhado de tensões, que se expressariam nesse espaço desde o princípio da inscrição da estética do grafite na cidade de São Paulo. Portanto, nossa pretensão aqui não é a de entender o grafite como objeto sociológico a ser definido e compreendido de forma estática, mas o de apreendê-lo como *meio* de compreender essas relações em disputa, e o que acreditamos ser sua enunciação, entre grupos e projetos urbanos distintos, que se colocariam presentes nessas imagens assumidas na paisagem urbana da cidade de São Paulo, enquanto forma de consciência imediata da realidade social.

Também procuramos esboçar aqui alguns dos primeiros resultados trazidos com o desenvolvimento da pesquisa, principalmente no que se refere ao levantamento bibliográfico e aos apontamentos teóricos metodológicos partindo de novas leituras incorporadas na pesquisa.

Palavras-chave: Cultura; Grafite; Walter Benjamin; São Paulo; Arte política.

1. Objetivos:

Entre os Objetivos da pesquisa está a necessidade de refletir o modo como as produções culturais, no caso o grafite – a partir de sua inserção e da maneira como ela é apreendida seja pelo transeunte da cidade, pelo mercado ou pelo Estado - poderia atuar de forma política ao enunciar a disputa entre grupos, assim como por diferentes projetos de cidade, que se consolidariam na própria produção e apreensão desses objetos de arte inseridos no espaço público. Nos orientando por uma leitura dialética materialista do espaço urbano, permeado pela estética do grafite, nos propomos a entender como a sua apropriação pelo mercado, no espaço do Beco do Batman, se mostraria como possibilidade de legitimação de uma forma de expressão artística anteriormente marginalizada, que passaria a permitir sua sobrevivência em diferentes momento em que ela passa a ser alvo das políticas públicas orientadas pela prefeitura de São Paulo. Dessa maneira, pretendemos enunciar as formas como esses conflitos entre diferentes projetos urbanos atuam em uma perspectiva a exaltar a narrativa dos vencedores e a um processo constante de apagamento dos oprimidos da história, não só na narrativa escrita, como em uma forma de linguagem artística, estética, dos bens de cultura que passam a ocupar o espaço urbano.

Nessa circunstância, pretendemos entender em que medida o grafite passaria inclusive a questionar o estatuto atual da arte convertendo-a em uma nova forma de uso político que passa a se legitimar dentro dos espaços de exposição e de consumo, enquanto uma experiência, mas continua a ser expressão das formas de dominação presentes nas fantasmagorias produzidas nas grandes cidades². Ao se apresentarem e serem acessados como bem público, coletivo, as imagens do grafite não se restringiriam a um acesso privado³. Portanto, ele poderia se apresentar como uma forma contestação das relações capitalistas de propriedade e produção, que passariam a ser questionadas, não em uma distinção entre a forma estética e conteúdo representado, mas, intrinsecamente a sua própria constituição, no local em que essas obras de arte se fazem presente: as ruas da cidade.

² O conceito de *fantasmagoria* emprestado de W. Benjamin será desenvolvido posteriormente.

³ Com a maior difusão e aceitação da estética do grafite, ele passa a permear bens que são consumidos de forma privada, inclusive a estar presentes em espaços de consumo de acesso privado, mas nos referimos aqui ao grafite que se coloca presente nas ruas.

É na experiência urbana caótica, pautado pelas relações sociais diretamente vinculadas com o consumo e com o trabalho, que as imagens que emergem da cidade se mostram um ponto fundamental para perceber as transformações das formas de representação estética nesse espaço, enquanto forma de representação do espaço vinculada à um espaço de representação profundamente marcado pelas relações capitalistas de produção⁴. Se o movimento estético da arte acompanha o movimento de desenvolvimento social, assim como as transformações técnicas intrinsecamente trazidas com esse desenvolvimento,⁵ tentar entender o papel que é assumido pela arte nesse enquadramento presente é um ponto fundamental para entender as transformações sociais que são trazidas dentro dessas produções culturais e no modo como seu uso pode atuar enquanto força política nessa composição⁶.

Portanto, para atingir nossa proposta, não pretendemos entender o grafite como objeto sociológico a ser definido e percebido de maneira estática, mas mobilizá-lo como forma de mediação para adentrar nas relações de disputa, entre grupos e projetos urbanos distintos que se colocariam nas imagens urbanas que emergem da cidade de São Paulo. Compreendê-lo dessa forma também possibilitaria a enunciação dessas disputas: a partir do uso político feito da paisagem urbana a ser assumida como representação da cidade, enquanto forma de experiência imediata, na atuação de diferentes projetos que passam a se materializar nesse espaço geográfico, histórico e social - seja através da tinta cinza, usada para apagar uma parte dessa história, seja através do grafite, que, a nosso ver, escancara esse processo de disputa. É necessária uma leitura a contrapelo da história do grafite na cidade de São Paulo, para que possamos compreender o processo de apagamento e a possibilidade de enunciar parte da narrativa que foi encoberta através dos escombros que ainda se mostram presentes nesse fragmento, enquanto possibilidade de enunciação de um projeto urbano constituído sob a égide da dominação.⁷

⁴ (cf. LEFEBVRE, 2000).

⁵ (cf. BENJAMIN, 2014 a).

⁶ Os recentes tensionamentos entre a postura tomada pela prefeitura da cidade de São Paulo, na figura de João Dória, servem não apenas para demonstrar a atualidade desta pesquisa, mas para mostrar que o processo de luta pela significação do espaço urbano continua operando dentro das capitais que representaram a primazia do moderno, como a cidade de São Paulo, e que os potenciais de resistência a consolidação dessas fantasmagorias ainda estão dados dentro de um processo de disputa, na esfera da produção cultural, a qual passou a se legitimar como arte ao ganhar o espaço dos museus e das galerias.

⁷ É um pressuposto, nessa pesquisa, enunciar a importância da teorização e conceituação da percepção social sobre as imagens produzidas em contextos intrinsecamente sociais: o espaço urbano. Entendemos

É nesse sentido que o espaço do Beco do Batman se mostrou como um lugar privilegiado para revelar parte desse processo. Uma das dificuldades e um dos privilégios presente nessa pesquisa é a de desenvolver esse projeto a partir de um lugar pouco teorizado, ou quase inexplorado teoricamente⁸, em função do diminuto material disponível sobre o Beco. Acreditamos que um novo olhar sobre esse espaço, a luz da perspectiva sociológica, em uma forma de leitura a contrapelo do processo de estruturação urbana, possa contribuir significativamente com resultados pretendidos na pesquisa. A perspectiva de se olhar para o espaço urbano a partir do caminho teórico e metodológico legado por Walter Benjamin é um caminho ainda pouco explorado dentro da leitura de sua obra na sociologia brasileira⁹. Dentro de nossa proposta, a pesquisa em profundidade nesse espaço, partindo da inspiração benjaminiana, poderia revelar novas formas de compreender a relação social dessa forma de arte e os tensionamentos que se encontrariam presentes em seu desdobramento histórico e social.

2. Introdução, justificativa e bibliografia fundamental

2.1 – O beco do Batman e a disputa pelos muros da cidade: Cinza ou o Grafite

Em janeiro de 2017, o prefeito de São Paulo, João Doria, declarou guerra aberta contra aos grafiteiros e pichadores da cidade, fato que estampou manchetes em jornais e revistas do Brasil e do mundo.¹⁰ No jornal El País, em sua edição brasileira, foi possível ler no dia 25 de janeiro de 2017: “Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas: Prefeitura apaga grafites da av. 23 de Maio e diz, agora, que fará seleção de novos artistas. Para especialista, declarar ‘guerra ao picho’ é ‘tiro no pé’ do novo prefeito da cidade”¹¹. Na revista Veja, no dia 27 do mesmo mês: “Os planos de Doria para a polêmica dos grafites na cidade: Em ação apressada, prefeitura apaga desenhos da 23 de

que tanto as formas de percepção quanto as de produção dessas paisagens urbanas são construídas em processos sociais, nesse caminho se torna fundamental reafirmar a importância sociológica da produção de Walter Benjamin.

⁸ Durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa não foi encontrado nenhum material sobre o beco do Batman.

⁹ Esse caminho estaria mais presente na sociologia argentina por exemplo.(cf. BUCHENHORST; VEDDA, 2008.).

¹⁰ No mês de janeiro foi possível observar em diferentes plataformas, jornais e revistas, as polêmicas em torno da atitude do então prefeito de São Paulo, João Doria.

¹¹ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html

Maio, provoca críticas e gera uma contrarreação feroz dos pichadores”¹². O fato chamou ainda mais atenção pois não apareceu como uma medida tomada exclusivamente pelo Estado deliberada pela prefeitura da cidade, de maneira burocratizada e impessoal, mas teria sido assumida como uma postura pessoal autoritária do prefeito, que para divulgar a sua proposta higienista, nomeada com uma política de “embelezamento” da cidade de São Paulo – parte do programa “Cidade Linda” - se vestiu com uniforme de funcionário da prefeitura e colocou a mão na massa, ou melhor, na tinta cinza para pintar um dos murais mais famosos da cidade, localizado na Avenida 23 de Maio, área central de São Paulo.

O mural era conhecido por ser o maior museu a céu aberto do grafite na América Latina, com uma área grafitada de aproximadamente setecentos metros quadrados. O muro já havia sido alvo da tinta cinza da prefeitura em outros momentos, como no governo de Gilberto Kassab, no ano de 2008. O então prefeito assumiu ter cometido um erro e veio a público pedir desculpas por ter apagado o trabalho dos grafiteiros; após o debate que havia surgido na mídia com sua ordem, contratou os grafiteiros mais famosos na cidade naquele momento para fazerem um novo mural no mesmo espaço. Entre eles: destacam-se o trabalho dos Gêmeos, Nunca, Nina, Ise e Finex, artistas já reconhecidos no cenário internacional, com exceção de Finex que no momento ainda se consagrava no universo internacional do grafite.¹³

A medida que se iniciou nas ruas centrais da cidade, tanto na prefeitura de Kassab, como a partir da intervenção do prefeito Doria, teve respostas de grafiteiros e pichadores, que reagiram esteticamente ao que foi tomado como provocação por parte dos dois prefeitos. Na última polêmica, sob o governo de João Doria, o muro amanheceu pichado no dia seguinte e foi repintado pela prefeitura. Também foi possível observar em outras partes da cidade a disseminação de protestos através de frases e imagens contra a medida tomada pelo prefeito, que voltaram a estampar as ruas. O jornal *El país* do dia 24 de Janeiro de 2017 publicou a seguinte declaração do prefeito João Dória: “Pinte com

¹² <https://vejasp.abril.com.br/cidades/planos-grafite-doria/>

¹³ Dentro do cenário artístico brasileiros, os grafiteiros que passam a ser reconhecidos nacionalmente, como artistas consagrados, são primeiramente reconhecidos internacionalmente. Fato que está presente no discurso desses grafiteiros (cf. documentário *Cidade Cinza*, 2013. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo).

enorme prazer três vezes mais a área que estava prevista para pintar, exatamente para dar a demonstração de apoio à cidade e repúdio aos pichadores”¹⁴. Tal afirmação, ao enunciar a oposição entre as duas propostas, evidenciaria a postura do prefeito em relação a prática dos grafiteiros e pichadores, considerados como não pertencentes ao modelo de cidade pretendido com o projeto “*Cidade Linda*” colocado em prática sob sua gestão.

Além do centro da cidade, outra região que se consolidou com a estética do grafite nas últimas décadas foi a viela conhecida como Beco do Batman. O espaço está localizado na zona oeste de São Paulo no bairro boêmio, de classe média, Vila Madalena – mais especificamente na travessa compreendida entre as ruas Gonçalo Afonso e Medeiros Albuquerque – ele recebeu esse nome, por ainda na década de 80, durante uma madrugada, ter recebido a impressão de ícones gráficos que se referiam ao personagens de quadrinhos da empresa norte-americana *DC comics* homônimo ao beco. A escolha por um dos personagens¹⁵ que passa a ser usado nas primeiras aparições do grafite na cidade, não se daria de forma arbitrária, poderia se justificar pela própria imposição das condições do trabalho dos grafiteiros nesse período¹⁶: Assim como a vida de Batman, identidade secreta assumida na ficção pelo personagem Bruce Wayne, o trabalho dos grafiteiros, ao menos nesse momento, é realizado durante as madrugadas em função da necessidade do anonimato.

O beco se consagrou como espaço destinado a obra de grafiteiros famosos da cidade de São Paulo; os trabalhos que passaram a ser expostos nos muros do entorno, assim como no asfalto, são constantemente reformulados e disputados entre esses artistas¹⁷. No conjunto de ruas que formam o beco, os muros, além de serem demandados para realização de novos trabalhos, preservam alguns realizados há décadas, o que converteu esse espaço, de acesso público e gratuito, em um verdadeiro museu a céu aberto

¹⁴ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html

¹⁵ Outros personagens de quadrinhos também passariam a estampas as ruas da cidade no mesmo período, entre eles o repórter aventureiro franco-belga Tintim, criado por Hérge. Segundo um dos pioneiros do grafite em São paulo, o etíope Alex Vallauri, estampar com esse personagem as ruas da cidade era trazer para são paulo, uma obra de ficção que ainda não circulava no Brasil. (cf. RAMOS, 1994).

¹⁶ (cf. RAMOS,1994).

¹⁷ Com a posição de reconhecimento que é conquistada pelo beco, como espaço consagrado da arte de rua, o espaço passa a ser escolhido inclusive por celebridades como Ron Wood, guitarrista da banda inglesa Rolling Stones, que estampa o logo da banda no beco durante a última turnê no Brasil, realizada em 2016.

permeado pela estética do grafite. Por esse motivo, ele se colocaria como um local privilegiado para se compreender a inserção do grafite na cidade de São Paulo: além de ser um dos espaços escolhidos para aparição das primeiras imagens grafitadas na cidade, o seu desenvolvimento acompanha o processo histórico da inscrição do grafite na cidade e o caminho que foi percorrido para que a estética do grafite se tornasse uma forma de expressão artística legítima nas últimas décadas.¹⁸

Nos últimos anos, o espaço do Beco foi se tornando um ponto turístico fundamental para os apreciadores da estética do grafite. Processo que culminou no aparecimento de galerias de arte dedicadas à exposição e venda de trabalhos que carregam as produções dos grafiteiros, privilegiando principalmente os artistas locais¹⁹. As galerias também vendem material especializado para a realização dessa técnica artística. Em função da crescente movimentação no espaço também seria possível perceber o aparecimento de estabelecimentos voltados para alimentação como cafés, bares e restaurantes, além de lojas de marcas destinadas a nichos específicos de mercado formados por frequentadores do beco, fundamentalmente uma classe média branca, *hipsters* paulistanos, e turistas brasileiros e estrangeiros. Nos finais de semana o espaço é visitado por um público muito numeroso que passa a disputar as imagens expostas nos muros para fazerem suas fotografias *selfies* com o trabalho dos grafiteiros ao fundo.²⁰

A recente disputa em relação ao uso dos muros na cidade de São Paulo – da paisagem urbana a ser afirmada como representação de um projeto de cidade, que se colocaria enquanto uma forma de consciência imediata da experiência urbana – colocaria mais uma vez em questão a relação existente entre, por um lado, um projeto estético ligado a uma determinada perspectiva de cidade, orientada pela prefeitura, atualmente,

¹⁸ Outra justificativa para a escolha do local se dá pela falta de produção que se dedique a compreendê-lo sociologicamente, a partir da relação que ele estabelece, intrinsecamente, com a consolidação histórica do grafite na cidade de São Paulo. É necessário ressaltar que São Paulo é reconhecida mundialmente como uma das principais cidades permeadas pelo Grafite.

¹⁹ Destacamos aqui principalmente o trabalho de Binho Ribeiro e Speto, que além de exporem os seus trabalhos moram na região do Beco.

²⁰ Em função do grande número de pessoas que circulam pelos locais aos finais de semana fica difícil conseguir uma observar a totalidades dos trabalhos expostos, que geralmente tem uma grande extensão. Os murais são constantemente interrompidos pelos transeuntes tentando se fotografar com as imagens ao fundo. Entre as expectativas em relação ao desenvolvimento do projeto, está a de fazer uma comparação da imagem da multidão que passa a compor parte dessa paisagem urbana, com o movimento que é observado por W. Benjamin com a figura de multidão que apareceria no cotidiano e na obra de Charles Baudelaire. (cf. BENJAMIN, 2015 a).

sob a égide do projeto “Cidade Linda” e de outro lado; uma outra forma de significação do espaço, através de um uso que poderíamos chamar provisoriamente de contestatório, de uma apropriação da paisagem urbana orientada por um projeto estético desses grafiteiros, ou do grupo ou fração social que eles representam, que ao reivindicarem o uso da paisagem urbana passariam também a questionar um modelo de cidade excludente, ao imprimir uma nova forma de se experienciar o espaço público e coletivo de forma gratuita.

Acreditamos que essa pesquisa possa encontrar algumas respostas para essa questão, ao nos orientarmos por uma leitura contemporânea tanto do diagnóstico trazido por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica* [1936], como por Henri Lefebvre em *La production de l'espace* [1974]. Para Benjamin, o surgimento do cinema trouxe a possibilidade de uma *politização da estética*, ao converter a obra de arte em uma nova forma de exibição, na qual os conceitos tradicionais de arte passaram a ser questionados por uma nova forma de percepção dos sujeitos, em um momento no qual o modo de vida das grandes cidades começava a alterar as relações desses sujeitos, embebidos nessa prática cotidiana, em relação ao mundo social no qual estavam inseridos, com a massificação desses objetos culturais²¹. Essa alteração da percepção também se colocava em relação aos objetos artísticos, sobretudo na fotografia e no cinema, que possibilitaram uma nova função para arte permeada pela inovação da técnica em sua produção, como um forma de representação do espaço social no espaço representado artisticamente²², o uso mobilizado na técnica, portanto, não se apresenta de forma neutra. Nessa nova forma de produção cultural artística, uma possibilidade de *politização da estética* se oporia, a um movimento de *estetização da política*, orientada pela via autoritária fascista.²³ Esse mesmo processo apareceria posteriormente na obra de Lefebvre, como forma de produção do espaço das cidades, orientado por uma forma de acumulação capitalista violenta, na qual o monopólio da violência nas mãos desse

²¹ (cf. BENJAMIN, 2014).

²² (cf. LEFEBVRE, 2000).

²³ O termo *politização da estética* aparece como necessidade de uma forma de atuação da arte que possa se opor a um outro uso que levou a propagação do nazifascismo, orientado por um projeto de *estetização da política*. Portanto, a obra de arte assumiria uma nova função política, a disputar dois projetos divergentes, o primeiro em uma via revolucionária e o segundo pela via reacionária (cf. BENJAMIN, 2015 b).

Estado autoritária se coloca como garantia da manutenção da ordem vigente e no processo de representação desse espaço, produzido cotidianamente pelas relações sociais que o cerceiam.²⁴ Desta forma, para os dois autores a produção cultural desses objetos de arte só poderia ser compreendidas a partir da do espaço social e das relações que possibilitam a sua existência.

Assim como para Walter Benjamin há uma transformação das formas de arte e da percepção desses objeto de artísticos, relacionados com o desenvolvimento da técnica, que alterariam tanto a forma de produzir e reproduzir sujeitos e produtos culturais, como de perceber/experienciar o objeto artístico, com o surgimento do cinema e da fotografia, acreditamos que o grafite afirmaria uma nova forma de produção artística ao inscrever no espaço público, de forma a não se privar daquilo que é produzido pelo artista, nem a comercializar a possibilidade de acessá-lo: como é colocado em relação ao cinema ou a posse do objeto arte. Na forma de representação do grafite, o avanço da técnica não se colocaria exclusivamente em relação ao modo de pintar/grafitar – na esfera da produção do objeto artístico – mas no próprio entorno representado, portanto, como forma de percebê-lo esteticamente.

O grafite, segundo o discurso de alguns desses artistas, seria feito para ser percebido em meio ao caos da cidade de São Paulo²⁵ que o envolve. Os avanços da técnica, cortam o espaço urbano, no qual ele é apreendido: a técnica é colocada a serviço da cidade.²⁶ As primeiras aparições do grafite na cidade de São Paulo datam do período entre as décadas de 70 e 80, no qual a atuação de Alex Vallauri é central²⁷. Suas estampas passam a fazer parte, aos poucos, dos muros, trazendo conteúdos que se opunham a um modelo da cidade orientado pelo consumo com a disposição da publicidade que passa a fazer parte da paisagem urbana da cidade na forma de *outdoors* e cartazes publicitários.²⁸

²⁴ (cf. LEFEBVRE, 2000).

²⁵ Essa proposta que estaria na atuação do grafite dentro do espaço caótico da cidade de São Paulo é enunciado pelos Gêmeos, um dos nomes mais reconhecidos internacionalmente na cena do grafite, durante a gravação do documentário *Cidade Cinza*.(cf. documentário *Cidade Cinza*, 2013. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo).

²⁶ Guardadas as divergências entre o contexto político e social no qual Benjamin estava inserido e o momento histórico presente, o caminho percorrido pelo seu desenvolvimento teórico torna possível uma reflexão atual, ao permitir pensar o uso que os grafiteiros passam a fazer do espaço público para expressarem as suas obras nas ruas da cidade de São Paulo, processo que se inicia ainda durante a vigência da ditadura militar no país.

²⁷ (cf. RAMOS, 1994).

²⁸ (cf. RAMOS, 1994).

Essa inflexão atual tornaria possível indagar se as obras desses grafiteiros não se oporia a uma forma de *estetização da política*, orientada pelo projeto da “*Cidade Linda*” conduzido pela prefeitura de São Paulo. Seria possível falar que o grafite no contexto de seu surgimento, e ainda no momento presente, se colocariam como um forma de *politização da estética*: ao converter o uso público do espaço em uma forma de se expressar publicamente contra esse projeto autoritário de *estetização da política*? Apesar dos diferentes projeto de “limpeza” dos muros e ruas empreendidos pelas diferentes gestões municipais nas últimas décadas²⁹, o Beco do Batman continua a ser um espaço de refúgio do grafite na cidade. A travessa da Vila Madalena se manteve como um espaço de proteção da tinta cinza disseminada pela prefeitura.³⁰ Nos arredores que compõem o beco, os muros são espaços restritos a grandes nomes do grafite na *cena nacional*³¹. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o beco preservaria a possibilidade de expressão e sobrevivência do grafite, ele a cercearia a alguns poucos nomes considerados como artistas consagrados, que passam a estar presentes em galerias e museus de arte no mundo todo³². Nesse processo o poder político do grafite seria conservado, ou convertido em simples mercadoria? Ou ambos?

2.2 Um resgate da paisagem da cidade moderna para Benjamin: o grafite como processo de *politização da estética* ou a *fantasmagoria* do Beco.

Se nos debruçarmos sobre obra de Walter Benjamin é possível compreender como a percepção do cotidiano pelo sujeito é um processo em constante transformação, as relações do modo de existência da sociedade alteram também as formas desses sujeitos em percebê-las socialmente³³. A vida cotidiana nas grandes cidades seguiria um ritmo cada vez mais acelerado desde o início da primazia do espaço urbano – ainda no século XIX no contexto francês – sob o qual fica gradativamente difícil uma observação atenta

²⁹ Nos referimos aqui principalmente ao projeto “Cidade Linda” colocado em prática no governo de Gilberto Kassab, continuado por Fernando Haddad até a sua transformação para o projeto “Cidade Linda” criado na prefeitura de João Doria.

³⁰ Recentemente, um dos moradores da região do beco decidiu cobrir os grafites de seu muro com tinta cinza, motivado pela política da prefeitura, mas depois se disse arrependido e contactou o artista que o havia grafitado para fazer um novo trabalho.

³¹ Mantemos o termo para preservar o modo como os próprios grafiteiros se referem ao cenário nacional (cf. documentário *Cidade Cinza*, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo).

³² Entre eles, destacamos aqui os nomes de Binho Ribeiro e Speto, reconhecidos internacionalmente.

³³ (cf. BENJAMIN, 2014).

sobre a paisagem formada dentro do espaço que é ocupado pelas grandes cidades. O trânsito tende a se intensificar e a velocidades com que os carros circulam também aumentou relativamente nos últimos anos, ao menos nas vias expressas onde o tráfego ainda permite uma maior mobilidade. Se comparamos com o período da invenção do automóvel, essa variação se torna muito mais acentuada, principalmente em relação ao fluxo de automóveis que passa a circular cotidianamente. Além dos automóveis de uso particular, o transporte público também se modificou bastante nas últimas décadas, com a utilização do trem de auto velocidade, no contexto europeu, e o uso da aviação como transporte coletivo, que liga as capitais em um curto período de tempo, o fluxo entre cidades opera de forma muito acelerada e as limitações de circulação entre diferentes espaços se torna quase irrestrita em um período muito curto de tempo. O número de pedestres circulantes nas grandes cidades também seria cada vez maior, uma vez que elas se consolidaram como palco de quase todas as relações comerciais estabelecidas no sistema capitalista de produção.

O modo e a velocidade com que as relações sociais se estabelecem, assim como o modo pelo qual os sujeitos percebem o seu entorno, nesse contexto, seria cada vez mais caótico: a imagem do homem em meio a multidão, que aparecia inicialmente nos textos de Edgar Allan Poe³⁴ e Charles Baudelaire na segunda metade do século XIX, se colocou de forma imperativa. Ela não mais estaria restrita aquela que seria designadas por Benjamin como capital da modernidade³⁵ do século XIX, mas seria estendida a todas as grandes cidades em nível global. O que se altera também com a afirmação da imagem da multidão é a possibilidade de estranhamento do sujeito em relação a essa coletividade que se coloca agora de forma imperativa

Se, no caminho do trabalho de Walter Benjamin empreendido no projeto das *Passagens [1927-1940]*, nos propusermos a pensar o modo como os sujeitos passam a perceber esteticamente o mundo a partir das imagens³⁶ que emergem nesse contexto, essa

³⁴ O texto referido é *O homem da multidão*, traduzido para o francês por Baudelaire (cf. Baudelaire, 2010).

³⁵ (cf. BENJAMIN, 1997).

³⁶ As imagens aparecem para Benjamin como forma de lidar com aquilo que se mostraria enquanto uma forma de contradição imediata, apresentada no momento presente, porém, impossibilitada de ser superada. Portanto, como forma de compreender a realidade social em um momento de fugacidade, que seria típico do período da modernidade. Uma forma de dialética truncada (cf. BENJAMIN, 20015).

relação se alteraria com as transformações referentes à atuação desses sujeito no espaço urbano, que naquele momento histórico ainda começava a se consolidar enquanto um evento global.³⁷ Haveria uma necessidade de entender a relação como a apreensão dessas novas imagens, enquanto forma de representação que emerge nesse novo espaço social que é produzido, passam operar socialmente, a partir da inserção desse sujeito nas grandes cidades no momento presente, em função das transformações colocadas em curso desde o período em que Benjamin escreve a sua obra. Posteriormente, Lefebvre também enunciaria em *La production de l'espace [1974]* o conflito existente entre as formas de representação do espaço e o espaço de representação, entre a razão e a simbologia do espaço urbano e suas formas de aparição repleta de fantasmas e fantasmagorias que passariam a habitar visualmente, mas não só, o espaço das grandes cidades.

Entre essas transformações que se fazem presentes nas cidades contemporâneas, entendemos que o grafite não poderia ficar de fora na composição da paisagem urbana, uma vez que passam a ocupar parte significativa dessa paisagem, assim como passariam a questioná-las, operando socialmente como forma de recolocar o estranhamento em relação à produção das desigualdades e da dominação da acumulação capitalista nesse espaço. A imagem da grande cidade já não é a mesma de Paris do século XIX, apresentada por Benjamin, assim como o modo como esses indivíduos se inserem na nova grande cidade se transformou muito em relação aquele momento. Hoje, essa disputa referente à significação do espaço urbano passaria a escancarar relações de estranhamento e conflito expressas de forma artística, estética, através da presença do grafite, entre outras manifestações.

Com o desenvolvimento do modo capitalista de produção, as grandes cidades se tornaram o grande pólo de concentração do Capital³⁸: Se pensarmos nas duas principais concepções do termo – A primeira no sentido de centro regional de circulação, ou seja,

³⁷ Como forma de fornecer o substrato teórico da importância da paisagem que emerge das cidades no momento da consolidação; simultaneamente a essa pesquisa, estamos trabalhando na elaboração de uma monografia sobre a paisagem da cidade moderna na obra de Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer, assim como na poesia de Charles Baudelaire.

³⁸ Em uma rápida busca em um dicionário online encontramos: Capital: 1- *substantivo masculino*; principal cidade de um país, estado, província etc., onde se concentra a alta administração. 2- *substantivo feminino*; bens disponíveis; patrimônio, riqueza.

como espaço estratégico geograficamente localizado, o qual assume uma posição de centralidade dentro do território nacional e a segunda; enquanto acúmulo de poder econômico e decisório – na grande maioria das vezes, remetem geograficamente ao mesmo espaço físico: As grandes cidades globais.³⁹ Quando a delimitação da Capital não ocorre enquanto escolha da política nacional, em função de outras estratégias que a justificariam, o termo Capital passa a ser significado socialmente como polo moderno nacional⁴⁰, como é o caso de São Paulo no contexto brasileiro, acompanhado do processo de articulação da desigualdade e da violência intrínsecos a esse movimento.

A consolidação desses espaços urbanos se daria através do acúmulo históricos de relações de poder que se materializam em sua própria estruturação: seja na forma da organização espacial em centro e periferia, seja pela arquitetura monumental dos grandes prédios dos centros econômicos, que impõem fisicamente sua posição hierárquica nessa paisagem. A história e a edificação dessas paisagens urbanas opera através da narrativa dos vencedores, a cidades re-colocaria essa perspectiva de diferentes formas: os excluídos da história são deixados à margem nos grandes centros urbanos e passam a habitar as periferias da cidade. O mito do progresso trazido com o avanço, desenvolvimento e disseminação da técnica são uma das marcas da modernidade, assim como a desigualdade que é consolidada a partir da materialização do projeto urbano orientado por esse discurso⁴¹. Se na Paris do século XIX, a crença no progresso alcançado com o avanço da técnica era tomada como possibilidade de se atingir o paraíso edêmico na terra, tanto para os liberais de direita quanto para os Saint-simonianos de esquerda⁴²; hoje a descrença na resolução dos antagonismos sociais pelo avanço técnico perdeu parte do poder de crença que incitou no passado, o que não a impediria sua presença no discurso e nos projetos políticos empreendidos pelos dirigentes municipais, como no caso

³⁹ Em uma rápida busca pela internet é possível encontrar a concepção do termo como: uma cidade considerada um lugar importante no sistema econômico global. O conceito vem dos estudos urbanos e da geografia e se assenta na ideia de que a globalização criou, facilitou e promulgou locais geográficos estratégicos de acordo com uma hierarquia de importância para o funcionamento do sistema global de finanças e comércio (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_global).

⁴⁰ Não utilizamos aqui o termo moderno de forma apologética, a consolidação de São Paulo como polo moderno nacional só pode ser alcançado através de um processo de intensificação das desigualdades sociais e regionais, relação essa que passa a se fazer presente na própria distribuição geográfica da cidade

⁴¹ Essa perspectiva se encontra presente nos *exposés* do projeto das *Passagens* (cf. BENJAMIN, 2007), assim como n' *O direito à cidade* de Lefebvre (cf. LEFEBVRE, 2016).

⁴² (cf. BENJAMIN, 2007).

da “Cidade Linda” orientada pela prefeitura de São Paulo. Para tanto, essa relação só pode operar socialmente quando acompanhada de um mecanismo de legitimação, o fantasma do progresso continua assombrando o presente.

A necessidade de uma reconstituição narrativa histórica a partir do ponto de vista dos oprimidos, em uma leitura a contra pelo desse processo social⁴³, é também, a nosso ver, uma necessidade da narrativa da linguagem urbanas a contra pelo. Portanto, que permita vislumbrar o conflito inerente ao processo de sua consolidação socioespacial. É nesse processo que pretendemos pensar a inserção do grafite na cidade de São Paulo, a partir de uma leitura crítica da linguagem que passa a se fazer presente na cidade. Acreditamos que esse esforço metodológico nos permitirá refletir sobre o modo como a paisagem urbana pode enunciar ou obscurecer, através das imagens que se fazem presentes enquanto forma de representação imediata de um processo social em tensão, as relações de disputa, dominação e desigualdade inerente a produção social do espaço urbano. Nas grandes metrópoles⁴⁴ as relações de disputa passariam a se materializar de diferentes formas. O espaço urbano é constituído em um processo constante de conflitos entre diferentes grupos sociais, que se enunciará – seja pela ocupação dos espaços restritos às classes mais favorecidas pelos menos privilegiados⁴⁵, ou ainda, na própria luta pela construção e significação das paisagens urbanas a serem assumidas, preocupação na qual esse projeto se coloca.

Partimos da necessidade de uma leitura a contrapelo da história⁴⁶, assim como das produções artísticas visuais que se inserem no espaço urbano, como forma de trazer para dentro da explanação histórica e sociológica narrativas e sujeitos que foram marginalizados nesse processo, orientado por uma disputa entre diferentes projetos de cidade em que ecoam o discurso mítico do progresso⁴⁷. Acreditamos que a presença

⁴³ O termo é enunciado por Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história* (cf. BENJAMIN, 2016).

⁴⁴ Usaremos aqui o termo Metrópole como um sinônimo para grandes cidades ou cidades globais, em função da designação que esses espaços urbanos assumem no debate do século XIX, apesar de termos consciência das diferenças conceituais que os termos podem assumir em relação a outras disciplinas.

⁴⁵ Como no caso dos eventos conhecidos como *rolezinhos* nos últimos anos, estudados pela antropóloga Rosana Pinheiro Machado, nos quais jovens da periferia passam a frequentar os centros de consumo destinado às classes abastadas, os shoppings (cf. Rolezinho: marcas, consumo e segregação no Brasil. PINHEIRO-MACHADO. Estudos culturais, 2014,n.1. disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/viewFile/98372/97108>)

⁴⁶ Essa forma de interpretação é reivindicada por Benjamin nas teses sobre o conceito de história (cf. BENJAMIN, 2016).

⁴⁷ (cf. BENJAMIN, 2007).

visual do grafite⁴⁸, atuante na cidade de São Paulo, passaria a questionar e disputar a construção e significação atribuída às paisagens urbanas ao revelar a existência de relações de poder e a violência do processo de acumulação de capital dentro das cidades, desvelando essas *fantasmagorias*⁴⁹ e fantasmas produzidas pela modernidade, que passariam a legitimar uma forma de política urbana autoritária. Partimos da perspectiva de que essa forma de expressão, em suas primeiras aparições na cidade e em sua intencionalidade até o momento presente, reivindicam uma forma de *politização da estética*⁵⁰ a partir de suas inscrições e presença nesse espaço.

Dessa forma, um dos objetivos dessa pesquisa é o de compreender como o grafite se coloca como um movimento de *politização da estética* nas grandes cidades, questionando as relações da propriedade sob a qual o espaço urbano se consolida, dentro da perspectiva anunciada por Benjamin. Ele se colocaria como prática artística estética crítica ao disputar a paisagem urbana com os vencedores da história e detentores do capital? Procurando escancarar nas ruas as relações de poder que estão presentes nessas grandes *fantasmagorias* urbanas modernas, produzidas por uma arquitetura sob a égide do progresso – atuante em um projeto político de estetização da paisagem urbana a ser

⁴⁸ Com a consolidação do arte do grafite nas últimas décadas, ela passou a ser integrada pelo sistema capitalista e a circular sob a forma de mercadoria, seja na contratação de grafiteiros para o desenvolvimento de murais, seja por projetos articulados pelas prefeituras que passaram a delimitar espaços para sua inserção. Ou ainda, estampando mercadorias direcionadas para o mercado. O presente projeto também pretende passar pela inserção do grafite como forma de mercadoria a partir de sua colocação dentro da Vila Madalena, onde se desenvolveu um comércio específico dedicado tanto para grafiteiros; com a venda de produtos destinados para sua atividade, como para os consumidores do grafite; com as galerias de arte especializadas e outras atividades comerciais dedicadas ao setor de alimentação.

⁴⁹ O conceito de Fantasmagoria utilizado é o que W. Benjamin empresta da terminologia de Marx em *O Capital*, no capítulo do fetichismo da mercadoria, para se referir ao processo de estranhamento e alienação inerente ao modo de produção capitalista, no qual as mercadorias passam a ser fetichizadas e convertidas em fantasmagorias. Para Walter Benjamin, a expansão do processo de fetichização da mercadoria para o âmbito da vida social, na modernidade, seria responsável em converter os bens de cultura em fantasmagorias, que estariam orientados por uma ideologia do progresso, processo que omitirá da história uma parcela dos sujeitos marginalizada. (cf. QUERIDO. *Revista Outubro*: edição 21, artigo 08, 2013).

⁵⁰ O termo aparece enquanto necessidade de um movimento artístico com formas emancipatórias, que poderiam orientar a sociedade para uma nova forma de organização social, no ensaio de Walter Benjamin de 1937 intitulado: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Esse texto recebeu várias versões em função de suas necessidades para publicação, utilizaremos aqui a versão conhecida como edição francesa, na qual o texto aparece em sua versão mais ampla, sem restrições em relação ao seu conteúdo.

assumida como modelo de cidade – omitiriam da história uma parcela dos sujeitos que é deixada à margem da sociedade e do espaço urbano.

2.3 A estética do grafite: Poluição urbana ou Arte de rua

O grafite teria surgido como desdobramento das pichações, que atuam como manifestações explícitas, na forma de uma inscrição transgressora no espaço urbano, principalmente através de manifestações lúdicas, de conteúdo pornográfico ou como contestação política coletivas de um determinado grupo⁵¹. O uso político das pichações não se referem necessariamente ao conteúdo que elas expressam, mas sob o suporte no qual elas se inserem, o espaço urbano coletivo⁵², seja em prédios privados ou obras públicas. Esse uso contemporâneo do picho teria seu início primeiramente registrado em maio de 68, na cidade de Paris, onde foi utilizado como forma de contestação coletiva em relação às diferentes esferas de opressão que operavam na sociedade francesa naquele período. Posteriormente, na década de 70, ele começa a se espalhar pelos Estados Unidos, principalmente nas ruas de Nova York e, a partir daí, por todo o mundo. A técnica do picho é utilizada para demarcar nome de indivíduos, gangues e endereços situados na periferia das cidades: eles recobririam a visibilidades desses sujeitos e regiões que parecem muitas vezes serem apagados dentro, do que poderíamos chamar, das narrativas urbanas nos grandes centros. Com o desenvolvimento das técnicas utilizadas para pichação, as inscrições na forma palavras escritas passam a se metamorfosear em símbolos e figuras⁵³. É essa forma de expressão que aqui nos interessa como meio para entender sua atuação como *politização de estética* em um nível urbano.

Não pretendemos entrar aqui no debate sobre o belo historicamente presente no campo da filosofia da arte, mas pensar a questão da estética das imagens produzidas no grafite – através de uma significação social sobre o belo – como percurso necessário para sua legitimação enquanto expressão artística socialmente aceita. Procuraremos entender

⁵¹ (cf. RAMOS, 1994).

⁵² Se pegarmos o conceito do grafite como inscrições humanas feitas sobre suportes partilhados coletivamente, poderíamos marcar seu início já nas pinturas rupestres. Porém, a forma que nos interessa aqui é aquela referente a um contexto urbanizado, por isso, partiremos do seu uso nos centros urbanos.

⁵³ Mesmo após o surgimento e aprimoramento da técnica do grafite, as pichações continuam sendo formas de expressão muito comuns até os dias atuais.

se o processo de legitimidade do grafite é colocado socialmente a partir da forma como as suas imagens são classificadas como imagens bonitas e imagens feias, ou “sujas”, que, desta forma, estariam passíveis de serem apagadas dos muros. Esse questionamento nos surgiu a partir do documentário lançado recentemente, em 2013, *Cidade Cinza*, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, em que o acontecimento central retratado se dá em torno do debate estabelecido entre a atitude tomada pelo então prefeito da cidade de São paulo, Gilberto Kassab, no ano de 2008, em relação a presença do grafite na cidade: ao mandar cobrir pela primeira vez o mural da avenida 23 de maio, onde havia obras de diferentes grafiteiros, totalizando uma área de aproximadamente setecentos metros quadrados de pinturas.

Após a atitude do prefeito ser alvo de críticas na mídia, Kassab decide voltar atrás e se desculpar publicamente do que chamou de um erro, ao mandar cobrir de cinza esse extenso muro, reconhecido como o maior mural grafitado da América Latina. Como uma medida de reparação, o prefeito da cidade chama os grafiteiros brasileiros, mais reconhecidos naquele momento, para repintar todo muro em aproximadamente cento e cinquenta horas de trabalho. Entre eles destacam-se os nomes dos Gêmeos, Nina, Nunca, Ise, Zefix e Finox, os dois últimos ainda começavam a ganhar destaque dentro da cena nacional, e teriam sido chamados pelos primeiros artistas como forma de apoio a sua carreira. Todos os envolvidos, excetuando-se os dois últimos, além de serem artistas reconhecidos, tinham seus trabalhos expostos no muro antes dele ser coberto.

Entre os vários elementos que são expostos neste documentário, o que nos chama mais atenção em relação a esse projeto, se refere ao modo como os agentes contratados pela prefeitura, através de uma empresa terceirizada, passam a escolher de forma arbitrária e a partir de critérios próprios – socialmente determinados – os grafites que devem, ou não, serem cobertos pela tinta cinza. A partir dessa escolha, esses trabalhadores passam a determinar aquilo que deve ser preservado, julgado como esteticamente bonito, e que dentro de seus próprios discursos passaria a ser chamados de arte de rua, e o que consideram esteticamente feio; que ganha o caráter de sujeira, logo, como parte da poluição urbana, devem ser eliminados. Esses funcionários, ainda sob a contratação pelo projeto “Cidade Limpa” de Gilberto Kassab, possuíam certa autonomia para decidir o que deve ou não ser apagado das ruas, mediante autorização do

proprietário do estabelecimento, quando esse processo era realizado em propriedades privadas.

Entre as características do grafite, ao menos no momento em que ele começa a se inserir no contexto das cidades, estaria a necessidade da *não autorização prévia* no momento de sua execução⁵⁴. Com a maior aceitação da estética do grafite, os grafiteiros passam a ser contratados por empresas e pela própria prefeitura para realizar o que chamaremos, provisoriamente, de grafite *por contrato*. A própria necessidade de sobreviver exclusivamente do grafite faz com que esses artistas passem a trabalhar *por contrato*. Porém, essa nova situação não parece ser suficiente para afastar os grafiteiros de sua antiga forma de atuação, *sem autorização prévia*. Durante o período de gravação do documentário – a constar: as cento e cinquenta horas necessárias para a (re)feitura do mural da avenida 23 de maio, apresentados em cerca de uma hora e meia – os grafiteiros que protagonizam a narrativa, se deslocam em vários momentos para realizar o que é chamado no universo do grafite de *throw up*. Técnica que se constitui de uma rápida intervenção, *sem autorização prévia*, na qual o grafiteiro deixa a sua marca em diversos locais: como uma assinatura pessoal urbana.

Com o avanço da técnica do grafite no Brasil ela passaria a criar uma própria distinção interna, entre aquilo que passa a ser considerado socialmente como uma forma legítima de arte e, em alguns momentos, ganha inclusive estatuto de arte contemporânea: hoje atribuído ao trabalho de alguns grafiteiros brasileiros, como Os gêmeos e Nunca, e uma forma que se restringe à poluição do espaço urbano e que, portanto, deve ser combatida por políticas públicas e eliminadas das ruas da cidade. A própria consolidação do Beco do Batman: como espaço de consagração da obra de artistas reconhecidos dentro da cena do grafite, teria um papel fundamental nessa distinção? O Beco do Batman passaria classificar aquelas obras que são consideradas legítimas, e podem ser expostas em seu interior e aquelas que ficam de fora? As formas que são consideradas legítimas passariam a ser comercializadas e ganham destaque em exposições internacionais, como no museu TATE em Londres, que contratou os Gêmeos e Nunca para exporem os seus trabalhos em seus muros.

⁵⁴ (cf. RAMOS, 1994).

Se existe uma disputa entre as formas de significação do espaço urbano entre um projeto que é conduzido pela prefeitura de São Paulo e outro representado pela figura dos grafiteiros, também existiria uma disputa interna ao próprio processo de legitimação interno do grafite? De um lado representado pelos grafiteiros que são reconhecidos nacional e internacionalmente e passariam a ter as suas obras cada vez mais presentes em galerias e museus de arte do mundo todo, e do outro; os grafiteiros que possuem uma posição periférica, tanto em relação a sua produção artística, quanto em função do espaço geográfico que na maioria das vezes habitam: as periferias da cidade de São Paulo. A região do Grajaú é uma grande referência nessa condição periférica, habitada por grafites e grafiteiros.

2.4 – A dialética em suspensão: O Beco do Batman como resistência incorporada

A partir daquilo que desenvolvemos nos pontos anteriores da justificativa desta pesquisa, no que se refere: *a)* ao processo de disputa; tanto pela imagem a ser assumida na paisagem urbana, num conflito empreendido por projetos distintos de cidade; centralizados de um lado pela prefeitura e de outro pelos grafiteiros *b)* assim como pela reivindicação de um forma de uso político que estaria presente na representação estética assumida no grafite; escancarado nas ruas da cidade, inerentemente vinculado a sua manutenção enquanto bem de consumo ou ainda *c)* no próprio processo de disputa interna a legitimação dessa forma de arte; no qual diferentes posições sociais são mobilizadas na significação daquilo que é classificado socialmente como belo, ou condenado ao apagamento histórico: a escolha pelo Beco do Batman como objeto privilegiado, a partir do qual se mostra possível entrar nessa relação, se justificaria pela imagem que emergiria do Beco e permitiria observar esse emaranhado de tensões, que se expressariam nesse espaço desde o princípio da história do grafite na cidade de São Paulo.

A escolha por uma perspectiva benjaminiana partiria da própria imposição do objeto de pesquisa assim como pelo modo com a qual pretendemos compreender esse processo, a constar: de forma relacional em um movimento dialético. Dessa forma, compreender esse processo a partir das imagens que emergem visualmente desse espaço possibilitaria um novo entendimento sobre as relações que a elas se vinculam. Tratar a

imagem que é produzida no beco como elemento heurístico, se colocaria como o papel do trapeiro⁵⁵ na alegoria empreendida por Walter Benjamin, que aqui se apresentaria como a postura do pesquisador diante seu exercício de compreensão da realidade social: a de procurar apreender a partir dessa imagem de pensamento as relações sociais a qual ela engendra, assim como os processos de disputa que levam a sua configuração a partir dos trapos e dejetos da história que ela revelaria.

Acreditamos que esse espaço seja uma forma privilegiada de acesso a um processo histórico e social mais amplo que se expressaria tanto nas formas de percepção do objeto de arte que ali é escancarado, enquanto uma forma de experiência, como em uma reivindicação de um uso político dessa expressão artística, que surge e continua inscrita nas ruas. Também acreditamos que essa entrada possa apontar para uma nova incorporação dessa formas de expressões estéticas: que ao mesmo tempo que seriam cooptadas pelo mercado de bens de consumo e passariam a hierarquizar esses bens no espaço do Beco, permitiriam a sobrevivência dessa forma de expressão, por princípio contestatória, nos diferentes momentos que a história do grafite passa a ser apagada pelas políticas públicas adotadas pela prefeitura. A recente polêmica em relação à postura assumida por João Doria só corrobora a atualidade dessa conflito.

O Beco do Batman se mostraria como uma imagem dialética em suspensão⁵⁶ por ao mesmo tempo possibilitar a sobrevivência da estética do grafite em momentos que ela se torna alvo das políticas públicas da prefeitura de São Paulo, passaria a convertê-la em um bem de consumo, restrito, sujeito a formas de legitimação hierárquico sobre aquilo que passa a ser produzido nesse espaço e acessado como mercadoria. Pretendemos compreender se a existência do Beco do Batman aponta e permite a sobrevivência de uma forma de expressão artística que emana da rua como forma de contestação a realidade vigente⁵⁷ e, assim, como forma de desvelar as relações do fetichismo oriundas do processo capitalista de produção. Ao mesmo tempo, se ele seria responsável por

⁵⁵ W. Benjamin lança mão da alegoria do trapeiro para compreender a relação do poeta Baudelaire no contexto da Paris moderna na qual estava inserido. Essa relação também é desenvolvida a partir da alegoria do *flanêur* (cf. BENJAMIN, 2015 a).

⁵⁶ Tomamos aqui de empréstimo um conceito usado por W. Benjamin, para nos referirmos a um tensionamento de forças antagônicas que não revela uma possibilidade de síntese, resolução, no momento presente.

⁵⁷ (cf. RAMOS, 1994).

manter essa forma de expressão política domesticada, inofensiva frente ao avanço das relações de exploração. Por esse motivo, acreditamos que o Beco do Batman possa emergir como uma imagem dialética da história do grafite na cidade de São Paulo, que no momento presente não apontaria para uma possibilidade de síntese, como superação, dessas tensões em constante disputa.

3. Primeiros desdobramentos na pesquisa:

3.1. Uma apresentação do problema: A cidade capitalista como Espetáculo

O desenvolvimento e consolidação do processo capitalista de produção trouxe em seu bojo a mercadorização de diferentes aspectos da vida: as relações de produção se expandiram de forma quase totalizante em diferentes esferas da sociedade, tal processo é acompanhado de profundas transformações no espaço urbano, que também passa a existir, e se apresentar, como uma grande mercadoria, estruturada a partir de sua circulação e no próprio movimento realizada no consumo de outros produtos. A essa estruturação da sociedade capitalista, foram designadas múltiplas nomenclaturas, que apesar das diferentes acepções preservam um núcleo comum em seu conteúdo. Com a face neoliberal do capitalismo, vieram novos pacotes de mercadorização da vida cotidiana, que culminam na privatização dos serviços públicos e na restrição à possibilidade de acesso a diferentes espaços urbanos, que agora só passam a ser acessados a partir das relações de consumo, portanto, tornando-se também uma mercadoria. A concentração de condomínios residências nas últimas décadas deslocou para esses espaços, de acesso restrito, às possibilidades de lazer e usos urbanos, antes realizadas no espaço público das ruas. O que faz com que, no momento presente, a experiência cotidiana dos transeuntes da cidade se restrinjam cada vez mais aos espaços de consumo, como shoppings e formas de lazer de uso privado.

Com o avanço desse processo de mercadorização, a reprodução da vida cotidiana no espaço da cidade passa a se materializar cada vez mais em um espaço de não uso, retraindo o seu *valor de uso* social no espaço público, que só se torna possível na forma de mercadoria. O espaço da Vila Madalena na cidade de São Paulo parece anunciar isso de uma forma visualmente aparente, o público que frequenta essa região são o que poderíamos chamar provisoriamente de uma *classe média criativa*, partindo do termo de

Bourdieu, ligada a setores do serviço produtivo criativo e produtores de cultura, em sua maioria: decoradores, designers, tatuadores, desenvolvedores de websites, artesãos e artistas que passam a circular naquele espaço com as suas bicicletas decoradas, muitas vezes combinando com as cores que utilizam em suas peças de roupa, a a consumir esse local tanto nas lojas de moda, como nos bares, padarias, confeitarias, restaurantes e estúdios de tatuagem que se localizam naquela região.

A enunciação do espetáculo se apresenta em cada movimento calculado realizado pelos transeuntes, como uma forma performativa constante⁵⁸, em um uso cotidiano dessa região da cidade. Em *A Sociedade do Espetáculo* [1967], Guy Debord enuncia um diagnóstico de tempo na qual a circulação das imagens, compreendidas de forma ampla, como suporte/representação das relações sociais que passam a ser a forma imperativa da relação estabelecida entre sujeitos, mediadas pelo seu valor de troca, vampirizando completamente o aporte de valor de uso social presente em qualquer suporte de valor nessa sociedade espetacularizada. Portanto, essas representações imagéticas se colocam enquanto mercadoria como valor imperativo do consumo na sociedade capitalista. Acreditamos que essa relação continua a ser uma forma interessante de iluminarmos o processo de consolidação das grandes cidades no momento presente, principalmente ao nos atentarmos por uma relação estética que se prefigura nesse espaço, seja ela entre o sujeito e o espaço no qual eles se inserem, seja na paisagem urbana que se consolida a partir dessa relação ou mesmo nas relações representativas que são assumidas entre sujeitos, intersubjetivas, nesse espaço.

Dentro desse contexto, as possibilidades para enunciação de uma forma de resistência à incorporação total dos bens de cultura⁵⁹ pelo mercado, assim como uma saída emancipatória para se driblar o domínio exercido na associação cambiante entre Estado e mercado, se tornam cada vez mais escassas nessa cidade tornada mercadoria, apresentada enquanto espetacularização do consumo. Logo, a perspectiva de se encontrar o que foi chamado, por diferentes correntes de pensamento, de uma forma de

⁵⁸ Não queremos nos referir aqui a ideia generalizada de performance presente principalmente na área no pensamento que se consolidou em uma antropologia pós-moderna, na qual o conceito de performance parece se generalizar para toda forma de ação dentro de um espaço social mas queremos entendê-lo como forma que esses sujeitos passam a agir esteticamente a partir do espaço no qual eles se inserem, que pressupõem diferentes níveis de relações sociais, independente de sua reflexão sobre essa ação

⁵⁹ A própria cidade pode ser entendida como um bem de cultura nesse contexto.

experienciação⁶⁰ autêntica tanto na vida cotidiana urbana, como nas relações que são exercidas entre os sujeitos e os bens de cultura parece inviabilizada. Prefigura não existir mais nenhuma forma de saída a esse processo de mercadorização totalizante nas diferentes esferas da vida, seja nas relações de exploração do trabalho pelo mercado, seja nas formas de lazer, como nos usos dos serviços e do espaço público. Prognóstico que levou muitos autores a enunciação de um empobrecimento da experiência cotidiana, que passaria a ser convertida em mercadoria, portanto, assumindo seu caráter fundamental como *valor de troca*.

3.2. Da fantasmagoria ao Espetáculo: O processo de mercadorização das cidades

Nesse momento, pretendemos fazer uma aproximação entre a alegoria da fantasmagoria empreendida por Benjamin na obra das *Passagens*, e a ideia do *espetáculo* desenvolvida por Debord. Marx ao desenvolver teoricamente o processo de produção e circulação de mercadorias dentro do modo capitalista, portanto, referente a uma forma específica da produção e circulação desses objetos-mercadorias, aponta para o inerente processo de fetichização presente na forma mercadoria que é assumida nesses objetos, na relação entre o fragmento, como objeto produzido na forma de mercadoria, e a totalidade desse modo de produção. O caráter fetichista estaria vinculado ao encobrimento, velamento, de um caráter intrinsecamente social, necessário à produção de qualquer mercadoria enquanto suporte material de um valor de uso, que é socialmente necessário, quando esse passa a circular como mercadoria e se assume como suporte de valor de troca. Nas palavras de Marx:

“O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas, e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre objetos, existentes à margem dos produtores” (MARX, 2013, p. 147).

⁶⁰ Optamos pelo termo *experienciação* para nos referirmos a uma forma de experiência que é reconstruída constantemente na própria ação, ou seja a experiência enquanto uma *práxis* permanente.

Logo, o *quid pro quo* presente nessa relação social assumida a partir desses objetos, não se revelaria aos produtores privados desses objetos-mercadorias, no momento da sua troca com outros produtores pela mediação social da forma dinheiro-mercadoria. O caráter social inerente a sua produção enquanto objeto de aporte de valor, mediado pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de qualquer mercadoria é encoberto. O universo da produção já se apresenta a esses produtores enquanto uma imensa “*coleção de mercadorias*”, mistificando o processo social inerente a sua própria consolidação enquanto tal. “*É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas*” (MARX, 2013, p. 147).

Ao analisar a produção cultural na cidade de Paris no Século XIX, medida pela forma capitalista de produção da cidade enquanto mercadoria, e ao constatar um processo crescente de um empobrecimento da *experienciação*⁶¹ social cotidiana, Benjamin lança mão da alegoria da fantasmagoria, termo emprestado Marx, para compreender o universo criado pela circulação desses bens de cultura, e da própria cultura burguesa que se consolidava na capital francesa nesse período. “*Tais criações sofrem essa ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias*” (BENJAMIN, 2018, p.54). Portanto, para Benjamin, essas fantasmagorias se apresentariam não como um conceito, mas como uma forma de mediação heurística, da experiência realizada, em suas diferentes formas, desses sujeitos com a constelação de mercadorias que se fariam presentes, percebidas esteticamente e politicamente, em sua realidade social. Elas atuariam como um véu que encobre a possibilidade de uma enunciação das relações de dominação estabelecidas entre classes, e suas respectivas frações, presentes nessas mercadorias culturais.

A atuação fantasmagórica que vampiriza a experiência social cotidiana e os modos de vida desses sujeitos se colocaria inclusive enquanto um projeto arquitetônico urbanístico da cidade de Paris. O desdobramento dessas diferentes formas de

⁶¹ Utilizamos o termo *experienciação* para nos referirmos a uma forma de experiência que é construída constantemente a partir de uma apreciação cotidiana que se mostra necessariamente como uma apreensão estética da realidade social no entorno do sujeito. Portanto, também necessariamente política.

encobrimento presente nesse universo cultural de mercadorias, seria responsável por recriar uma densa névoa que mantém esses sujeitos aprisionados em um universo onírico no qual as relações de dominação através da atuação do capital, que passa a assumir diferentes formas nesse momento histórico, impossibilitaria o vislumbamento de uma potencialidade de emancipação naquele universo, uma possibilidade de um despertar coletivo não se apresentaria no horizonte. Portanto, qualquer perspectiva revolucionária, de transformação dessa realidade social e de retomada de uma experiência estética e política cotidiana autêntica, passaria por um despertar desse inconsciente coletivo, em um movimento de tomada de consciência que deveria necessariamente partir dos dominados da história.

Debord, ao analisar os avanços do processo de mercadorização da vida cotidiana em seu momento histórico, às vésperas do movimento que ficou mundialmente conhecido como Maio de 68 na França, aponta para sua continuidade que culmina na afirmação cada vez maior do *valor de uso* das mercadorias, assim como das experiências que são exercidas mediadas por essa forma mercadoria, que se impõe a todos os aspectos da sociedade. A supressão do uso social que estaria presente nessas mercadorias, assim como nas experiências cotidianas acessadas a partir delas, em um contexto no qual o consumo se coloca como única possibilidade de experiência cotidiana, em uma forma de interação social que passa a assumir um caráter representativo, portanto, ausente do de uma experiência autêntica ou real, a única possibilidade de relação entre esses sujeitos, intersubjetiva, e entre sujeitos e a produção cultural é pela mediação de imagens representadas, esvaziadas de um uso socialmente orientado. É a dominação total do valor de troca que passa a negar o valor de uso, inclusive assumindo essa falta de utilidade enquanto um uso real autêntico, socialmente mediado, que recoloca uma forma de dominação sobre os sujeitos como única possibilidade de existência. “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresentam como uma imensa acumulação de espetáculos. tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 2017, p.37).

A dominação temporal, e da categoria tempo, também aparece como um fator importante de dominação nessa forma de relação para Debord, que também passa a ser representativo/espetacularizado, em uma forma de tempo do espetáculo. Se a revolução

burguesa teria sido responsável por libertar o homem de uma dominação do tempo cíclico presente em uma natureza, cada vez mais externa a ele, ela também seria responsável por criar uma nova forma de relação com essa temporalidade, no qual o tempo abstrato da produção capitalista, enquanto mediador da quantidade de trabalho socialmente necessário para produção de mercadorias, passa a se afirmar como caráter imperativo e controlar todas as formas de relação social que passam a se estabelecer a partir desse tempo abstrato, mediado pelo consumo. O tempo que passa agora a dominar a sociedade e a controlar todas as formas de relação social que são estabelecidas no espetáculo, é esse tempo abstrato espetacularizado tornado mercadoria e consumido em todas as possibilidades de experiências desses sujeitos, que controla não apenas as horas de trabalho no processo produtivo, mas as formas de ritualização da vida cotidiana, assumidas enquanto mercadorias, na qual o valor de uso desse tempo enquanto atividade humana dotada de um sentido social passa a ser totalmente subsumida pela afirmação desse tempo abstrato do espetáculo: O tempo pseudocíclico é um tempo que foi transformado pela indústria. “O tempo que tem sua base na produção de mercadorias é ele próprio uma mercadoria consumível, que reúne tudo que anteriormente havia se diferenciado, durante a fase de dissolução da velha sociedade unitária, como vida privada, vida econômica, vida política” (DEBORD, 2017, p.128).

É nessas relações sociais que são subsumidas de um valor de uso social, enquanto atividade humana dotada de um sentido que não esteja totalmente dominado pela forma mercadoria, que a vida cotidiana e todas as possibilidades de relação nessa sociedade tornada espetáculo parecem agora se apresentar enquanto meras representações imagéticas, consumíveis e mercadorizáveis, que o espetáculo se assume como única forma de existência humana nesse contexto: As relações sociais se dão através de imagens, enquanto representações, que parecem ser assumir enquanto *fato social total* na sociedade capitalista nesse período histórico.

“O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é o seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em

bloco como uma equivalência geral àquilo que conjunto da sociedade pode ser e fazer” (DEBORD, 2017, p.58),

Refletir sobre esses tensionamentos, assim como sobre a possibilidade de despertar de um inconsciente coletivo que subjuga uma classe dominada, partindo da construção de uma experiência social que se expresse de forma autêntica, se colocam como um ponto central ao pensarmos os imbricamentos entre estética e política presentes nos bens culturais inseridos em um espaço determinado e constituído socialmente. O que se torna possível ao compreendermos tanto o processo de mercadorização de todas as formas de experiências exercidas socialmente como única forma possível de relação estabelecida entre esses sujeitos. Assim, tanto o espetáculo, quanto a alegoria da fantasmagoria parecem apontar para uma forma de dominação que passa a ser exercida cotidianamente sobre esses sujeitos inseridos nesse contexto urbano, no qual as produções culturais da cidade, assim como sua própria materialização e orientação sob a égide na qual esse processo é constituído nas, e pelas, relações intersubjetivas assumidas neste espaço, através de uma categoria temporal aprisionadora que passa a dominar esses sujeitos nas diferentes formas de reprodução da vida cotidiana, em que todas as experiências possíveis só podem ser acessadas enquanto mercadorias fetichizadas. “O mundo já possui o sonho de um tempo. Para vivê-lo de fato, deve agora possuir consciência dele”(DEBORD, 2017, p.134), e “Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido”(BENJAMIN, 2018, p.761)

3.3. O inconsciente estético: As contribuições a partir de Jacques Rancière

Na concepção de Rancière, a plataforma na qual a obra de arte se coloca aparece como elemento fundamental em relação com o horizonte de possibilidades dados no tempo histórico na qual ela se inscreve. Nesse sentido, as obras grafitadas se colocam de forma direta com a possibilidade de sua existência, assim como com os processos sociais a partir do qual essa plataforma também é produzidas, fundamentalmente: os muros e as ruas da cidade. Nesse momento, nos orientando por aquela aparição do grafite enquanto forma de atuação sem autorização prévia, elas se colocariam por um produtor anônimo, em relação à realidade social, que procura escancarar algo em um espaço que é acessado

pública e coletivamente de forma gratuita. Em *A Partilha do Sensível: estética e política* (2015), o autor relataria o modo como essa forma de enunciação da obra de arte em uma dada superfície, em suas diferentes possibilidades de reprodução e representação histórica, se daria em relação a algo que é partilhado coletivamente, socialmente, por esses sujeitos que fazem parte daquele dado fragmento da sociedade, em um tempo histórico determinado. Assim, tudo que é produzido em uma determinada superfície possui algo que é compartilhado por aquela coletividade, algo que seria *comum* a todos aqueles sujeitos. Nesse sentido, entender a expressão do grafite aqui, poderia ser apreendido com a necessidade de revelação de algo que seria *comum* enquanto necessidade de inscrição de uma nova realidade e de uma forma de vida cotidiana em um projeto estético, a começar pelo espaço que é compartilhado pela coletividade da sociedade, que também seria a própria superfície na qual essa forma de expressão se faria presente. Dentro dessa argumentação do autor, seria importante resgatar uma forma de um “*inconsciente estético*”, como elemento sensível que passa a ser partilhado pelo mesmo processo de fragmentação responsável pela segmentação do espaço urbano.

Nesse mesmo caminho, a cidade apareceria como espaço de mediação dessa forma de consolidação a partir do modo de produção e das relações sociais estabelecidas no momento presente. A estética afirmaria seu caráter intrinsecamente político, pois articula em sua efetividade social parte de um inconsciente compartilhado coletivamente. Esse inconsciente poderia se orientar para uma nova forma de prática utópica, enquanto *práxis* revolucionária no momento futuro, que possa tanto redimir os oprimidos pela história em uma novo projeto de humanidade, como restituir uma relação com a vida cotidiana que não mais se oriente pelas formas de dominação do mercado e do Estado no espaço da cidade. Portanto, o grafite se colocaria como uma forma de mediação fundamental na enunciação desse processo e no apontamento para a retomada de uma forma de experiência cotidiana autêntica em um momento futuro, que ainda não se apresenta como uma possibilidade de realização enquanto *práxis* no presente.

Bibliografia:

BENJAMIN. Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. *Rua de mão única Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.
- _____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 a.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BUCHENHORST, Ralph; VEDDA, Miguel (org). *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Gorla, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.
- _____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- _____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- _____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MARX, Karl. *O Capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MOUCHTOURIS, Antigone; BELHADJ-ZIANE, Kheira. *Actualité Graffiti*. Perpignan: Université de Perpignan-Via Domitia, 2007.
- MACHADO, Carlos E. J; MACHADO JR, Rubens; Vedda, Miguel (org). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- _____. *Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual*. São Paulo: Revista Tempo Social, V.12, n 1, (p.11-28), 2000.

QUERIDO, Fabio M. Fetichismo e fantasmagorias da modernidade capitalista: Walter Benjamin leitor de Marx. *Revista Outubro*: edição 21, artigo 08, 2013. Disponível em: (<http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-21-Artigo-08.pdf>).

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Grafite Pichação & Cia. São Paulo: Annablume, 1994.

RANCIÉRE, Jacques. *A Partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SENO, Ethel (ed). *Trespass: História da arte urbana não encomendada*. Colônia: Taschen, 2010.

SPINELLI, João J. *Alex Vallauri: graffiti*. São Paulo: BEÏ comunicação, 2010.

VEDDA, Miguel (org). *Constelaciones dialéticas: tentativas sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Herramienta, 2008.